

A VUELTAS CON LA CASTELLANA: SU TRANSFORMACION ARQUITECTONICA RECIENTE

A Paloma

QUE OCURRE SI, DESDE CIBELES, MIRAMOS DETENIDAMENTE HACIA LA CALLE DE ALCALA Y, LUEGO, NOS PONEMOS EN MARCHA A LO largo de la Castellana? Tal vez nos preguntemos, entonces, por qué la primera calle nos ofrece una espléndida imagen, muy conseguida y de gran atractivo, mientras la segunda exhibe desarmonía, aspectos caóticos y, tantas veces, fealdad. Y si esto nos hace pensar, ¿debemos concluir que los arquitectos madrileños de hace cincuenta o setenta años eran mejores que los que ahora les suceden?, ¿o acaso la especulación restringió de tal modo las operaciones arquitectónicas y urbanas que todo quedó afectado por su fuerza?; ¿tal vez las condiciones en que hoy se produce la arquitectura son tan desastrosas que la obra de calidad apenas puede existir?, ¿o es que las ordenanzas y disposiciones urbanísticas están mal concebidas y la arquitectura es, por sí sola, impotente, quedando afectada incluso en sus condiciones de imagen? Puede ser que todas estas razones, y algunas otras, sean circunstancias que inciden en la Castellana, pero ¿explican la arquitectura, la ciudad que producen y la imagen en que se manifiestan? ¿Qué ocurre en la Castellana?

Pienso que, al menos los arquitectos, deberíamos hacernos estas preguntas, pues no cabe duda de que la transformación del paseo y la finalización de Generalísimo son de un resultado muy precario en cuanto a imagen se refiere. Y ello, tanto considerando el escenario de conjunto, que finalmente se ha impuesto como espacio del moderno centro de nuestra ciudad, como tomando individualmente en consideración a la gran mayoría de edificios que lo conforman.

No cabe duda de que los efectos de muchas cosas se hacen sentir en la Castellana. La sucesión de contradictorios planes sobre su desarrollo ayudó mucho al caos que hoy existe en cuanto a la convivencia desordenada de tipos muy diversos de edificación. La fortísima presión especulativa ha sido responsable directa de grandes

deterioros y desaciertos. Y todo contribuye, en general, a que la arquitectura sea sólo un simple objeto con poco poder sobre el conjunto en que ha de insertarse.

Todos son, pues, obstáculos a la arquitectura y a la buena ciudad. Pero, entre ellos, creo que son especialmente graves aquellos que les oponen los mismos arquitectos, e intentaré evidenciar cómo, en lo que hoy es finalmente la Castellana, subyacen pensamientos urbanos y arquitectónicos concretos, de modo que un tal resultado es hijo también de determinadas actitudes intelectuales. Actitudes que no pertenecen sólo, naturalmente, a los autores de los edificios, sino a todos aquellos arquitectos o no, que pudieron decidir sobre la idea de ciudad que allí se promovía. Pues también en la calle de Alcalá hubo cambios de planes, destrucciones, especulación, poderosos intereses, etc. La situación actual de la Castellana es producto de estos asuntos, pero su exacta concreción física lo es, sobre todo, de un pensamiento específico: de las ideas arquitectónicas y urbanas que, entre unos y otros, llevaron a cabo. El fracaso de tales ideas es lo que configura la Castellana actual, y el objetivo de estas páginas es contribuir a explicarlo.

En las dos calles que venimos comparando es necesario considerar dos aspectos obvios: aquella ordenación pensada para la ciudad, y las piezas arquitectónicas que la definieron. Pienso que, en la calle de Alcalá, tanto la ordenación como la arquitectura que la ocupó han caminado parejas, persiguiendo objetivos lúcidos y sencillos, por lo que el resultado es bastante satisfactorio. En la Castellana, en cambio, tanto la idea de ciudad, que finalmente se impuso, como la generalidad de las arquitecturas que la ocuparon no persiguieron ideas ni claras ni comunes, ni, mucho menos, lúcidas, por lo que el resultado deja mucho que desear, como todos los días comprobamos nuevamente.

En efecto, en la calle de Alcalá una idea urbana muy sencilla domina el acuerdo del total: la ciudad es un conjunto compacto y continuo en el que la arquitectura define sus límites configurando un vacío, el espacio urbano. El papel de la arquitectura será el de formalizar esta configuración convirtiendo en un conjunto, en una obra de arte colectiva, aquello que nace y se construye por partes. El sector Cibeles-Sevilla está formado por arquitecturas muy diversas, abundando el eclecticismo y, con él, el énfasis. Ello no les ha impedido, sin embargo, llegar a una suerte de acuerdo basado en la confianza mantenida en el papel urbano que, debido a su situación y sea cual

fuere el estilo, a cada edificio le tocaba cumplir. El accidentado paisaje de la calle se utiliza en provecho del conjunto: en favor de una especie de sinfonía, de un concierto urbano, en el que, como tal concierto, cada instrumento se ha orquestado con los demás, contribuyendo armónicamente con su propio y peculiar sonido.

La idea de conjunto es obvia y, con mayor o menor fortuna, todos los arquitectos la fueron teniendo en cuenta. Algunos la exageraron hasta extremos curiosos, como son los ejemplos de Modesto López Otero que, en el edificio de Peligros esquina a Alcalá, sitúa la torre para que haga cuerpo visual con la cúpula de la Iglesia de las Calatravas; o el del arquitecto que proyecta la casa rectoral de la Iglesia de San José en un neobarroco que convierte en continua la esquina con la Gran Vía.

Aunque la clave del éxito visual de la calle de Alcalá no son estas exageraciones, sino otro recurso antes apuntado: concebir la arquitectura como expresión de la situación urbana que el edificio posee. Paso a explicarme con ejemplos.

Son los más inmediatos aquellos edificios que se conciben como esquinas. En la expresión de ser esquinas urbanas obtienen su éxito el antiguo edificio del Fénix (hoy, curiosamente, *Metrópolis*; emblema del arranque de la Gran Vía en Alcalá, y hermosísimamente acompañado por una segunda rotonda que resuelve el encuentro con Caballero de Gracia), o el del Banco Español de Crédito, entre las esquinas agudas (y, en una clave figurativa distinta, bastaría desviarse a Callao para ver el hermoso ejemplo del Capitol y admirar la hábil articulación urbana que allí cumple). Esquinas obtusas son el citado conjunto de San José, y el Banco de Bilbao, en Sevilla-Alcalá. Y hasta un edificio que se autoconcede muchas licencias, el Círculo de Bellas Artes, de Palacios, atiende a su condición de esquina entre dos calles de distinta importancia y juega con el conjunto urbano al plantearse, precisamente, constituir un hito en él.

Pero sigamos: el Banco de España se configura en la ambición de ser una manzana, continua y completa, un edificio largo, que debe así doblar esquinas, situar centros y proponerse como gran forma unitaria. Correos, de Antonio Palacios, acepta la obligación de dibujar la planta de la plaza de Cibeles, al modo en que lo había iniciado el Palacio de Linares y la puerta esquina del Banco lo reforzaba. E incluso el Palacio de Buenavista —Ministerio del Ejército— quiere contribuir al dibujo de la plaza al menos con la valla del jardín.

El problema creado por este jardín lo resolverá el Banco Central, de Palacios, restañando la herida urbana del vacío, mientras, por la calle de Barquillo, el edificio enfatiza su posición de esquina normal. El Banco de Vizcaya utiliza una simple composición frontal para salir al paso de su lugar entre medianerías, del mismo modo que lo hacen el Banco Mercantil e Industrial, por citar uno cuya mayor altura convierte su remate en una composición de volumen, y muchos otros. Podríamos seguir, aunque sería muy parecido. A pesar de la diversidad de estilos que ponen en juego, de las libertades volumétricas que se conceden, y del énfasis ecléctico en que aparecen interesados, los arquitectos de la calle de Alcalá son conscientes de su papel de parte en un conjunto, ejerciéndolo siempre en el respeto a una misma ley, aquella que, tal vez por obvia —por considerada consustancial a la ciudad misma—, no necesitaba citarse: respetar la idea de ciudad compacta, hecha de calles, avenidas y plazas, poniendo la composición arquitectónica al servicio de la forma urbana, de la ciudad como conjunto; reforzar el carácter constitutivo de la ciudad al configurar los edificios como expresión de la naturaleza urbana de su localización. Tal la simple ley y el principal recurso que utilizaron.

Pero llegados aquí, estoy tentado a decir que en el éxito de la arquitectura de aquella época tuvo no poco peso la condición concreta, figurativa, de su lenguaje, condición puesta de relieve por medio de la *composición* e intencionadamente llevada a controlar los criterios de escala, de carácter y de figura, de modo que las piezas adquirieran un significado formal preciso. Más sintéticamente y con un ejemplo, diríamos que lo que separa fundamentalmente a la calle de Alcalá de la Castellana es la condición de volúmenes inequívocamente arquitectónicos de los edificios que construyen la primera, de volúmenes que tienen escala, que son urbanos; que, también como formas, sólo tienen sentido en el tamaño en que se construyen. Si hiciéramos una maqueta con un edificio de la calle de Alcalá, cualquiera de ellos, no cabría duda de que se trataba de un modelo en pequeño de un edificio. Si la maqueta la hiciéramos de un edificio de la Castellana, necesitaríamos apoyarnos en los detalles, en el color, y en referencias de escala para que se entendiera bien como representación, en pequeño, de una construcción. No cabe duda que una maqueta de Bankunión o del Banco de Bilbao puede ser peligrosamente confundida con un artefacto. La condición abstracta de la arquitectura moderna supone un problema más difícil, haciendo perder al edificio su condición de escala. Pienso que un pro-

blema tal, síntesis de las diferencias entre ambos sectores y épocas, ha sido un gravísimo lastre de las obras de la Castellana.

Pues la fidelidad a las ideas antes explicadas permitió a unos arquitectos, no mejores ni con más medios que los actuales, lograr una parte de ciudad muy atractiva, a la altura, al menos, del poder que representa y del dinero que se invirtió. Manejando ideas semejantes, y con un poco de espíritu crítico y de habilidad, un arquitecto cualquiera no debería tener problema alguno para construir hoy una pieza nueva en la ciudad clásica, en el centro o en el ensanche. Bien que los ejemplos que ya se pueden ir viendo por algunas calles parecen hablarnos de que el arquitecto actual no conoce, o no tiene la lucidez de emplear, las simples armas disciplinares que con suficiente acierto emplearon sus mayores.

En el paseo de la Castellana, la idea de ciudad fue indecisa y oscilante. Desde un primer momento convivieron dos modelos diferentes: el de la edificación exenta (presente ya en el Palacio de Buenavista y en las edificaciones previstas por Castro), normalmente interesada en lo pintoresco y apoyándose en el paisaje, y el de la edificación compacta, interesada en configuraciones espaciales más concretas. Según esta última idea se construirá el paseo del Prado desde el siglo XVIII hasta nuestros días, pues todas las actuaciones posteriores han debido respetarla. En el Prado hay arquitecturas de gran calidad, discretas y mediocres, pero todas ellas se acompañan, y hasta se disimulan y apoyan mutuamente, construyéndose de acuerdo a una idea de conjunto única, y no necesitando ser uniformes o absolutamente orquestadas. Debido a las piezas de gran calidad y atractivo que posee, pero también al respeto a la ley del conjunto y a la sumisión de las arquitecturas más vulgares, el paseo del Prado es, sin duda, el mejor trozo de la avenida. En el de Recoletos, de características parecidas aunque más prosaicas, algunas actuaciones modernas han debido de resolver problemas importantes y no han sido, en general, especialmente afortunadas.

En el trozo propiamente llamado paseo de la Castellana, se produjo la indecisión entre los dos modelos urbanos, coexistiendo la edificación exenta y la compacta y alternándose, muchas veces, las decisiones a lo largo del tiempo, lo que, unido a la mayor cantidad de actuaciones recientes, ha llevado a que este largo trozo (de Colón a San Juan de la Cruz) sea, con mucho, lo peor del paseo. El siguiente y más largo, la avenida del Generalísimo, mezcla también la edifi-

cación compacta y la abierta, bien que la colmatación de esta última elimina el conflicto, habiendo resultado la avenida del Generalísimo un ensanche más, aunque poco ordenado, vulgar, y más bien feo. En este sector se eliminó absolutamente la condición topográfica de la vaguada, y hace tiempo que se ha perdido la ocasión de proseguir lo iniciado por Secundino Zuazo con los Nuevos Ministerios, haciendo que algunos edificios pudieran asumir un importante papel como ordenadores de la forma urbana.

La confrontación irresuelta entre dos ideas contrarias de ciudad es, así, uno de los males que aquejan a la Castellana; mal que tendrá, como veremos, un efecto multiplicador de desaciertos en cuanto a la arquitectura que sugirió y permitió. Pues, en términos generales, los arquitectos modernos tendrán frente a sí dos problemas fundamentales que se les harán bastante cuesta arriba: uno, el más sencillo, construir una pieza más en la ciudad compacta. Otro, el más difícil, construir un edificio exento capaz de dar una buena respuesta a tantas cosas que surgen inevitablemente en cuanto en él se piensa: resolver el encuentro entre la cercana ciudad compacta y el paseo, articulando las indecisiones próximas entre las distintas clases de edificación, y contribuir al conjunto con una nueva pieza que, al ser exenta, o serlo prácticamente, se convierte en objeto aislado y necesita una especial calidad en sí misma. Normalmente tales objetivos no se han buscado nunca, concentrándose el arquitecto en concebir un objeto abstracto, sin relación alguna con su alrededor y provocando así un conjunto guiado en gran modo por las leyes del azar. Dado que la fortuna en lograr un objeto aislado que, en sí mismo, tenga interés, ha sido, además, bien escasa, la realidad que hoy contemplamos es muy deficiente, pues las leyes del azar no suelen coincidir con buenas decisiones de composición. Pero la realidad formal que hoy vemos, el paisaje urbano que nos acompaña, si bien producto de razones que escapan a las consideraciones arquitectónicas y entran en el orden de la política y la economía, no fue resultado inmediato de ellas. Como charnela estuvo el urbanista, el arquitecto, y su entendimiento de la ciudad moderna, su pensamiento y sus medios intelectuales. La imagen de la Castellana transformada es la imagen del capital, pero parecería que los arquitectos se hubieran puesto de acuerdo para, entre todos los posibles, ofrecer el menos atractivo —y acaso más sincero— de sus retratos.

Pero pasemos ya a examinar algunas obras, empezando por aque-

llas que son nuevas piezas en la ciudad compacta y, concretamente, por la más singular de todas, la reforma del Palacio de Villahermosa, de Silvestre Pérez y de López Aguado, realizada por Fernando Moreno Barberá. La actitud que sugiere esta obra, en que la magnitud de la reforma nos permite entenderla como nueva, es la misma que, para un edificio completo, emplearán la mayoría de los demás proyectistas. El respeto a la fachada antigua parece obligado por el Municipio, pues todo el esfuerzo consiste en realizar un edificio nuevo dejando sólo parte de su *cáscara*, sin que haya suficientes razones que, desde el orden funcional, económico, estético o, mucho menos, histórico o cultural, puedan justificarlo. Se cambia absolutamente todo el interior porque así se desea, pues ser *moderno* parece ser para el Banco y el arquitecto, lo único bueno. Ello les llevará a despreciar un hermosísimo y hoy privilegiado interior, carísimo si se quisiera reproducir, prescindiendo de una posible sede muy suntuosa y de auténtico lujo, para cambiarlo por el costoso y falso lujo moderno. Puesto que, restaurado y provisto de instalaciones, el Palacio daría el mismo o mejor servicio al Banco, no se entiende la decisión de éste, y estaría en su derecho, pues de su propiedad se trata, si la obra antigua no fuera un espléndido palacio madrileño al que se le debía mejor consideración. Por ello la concesión del premio Municipal, a esta obra, premio que lleva, para mayor ironía, el nombre de «Juan de Villanueva», no acaba de entenderse. A no ser que don Fernando Chueca, que estaba en el Jurado, y los munícipes correspondientes, tengan ya las armas tan bajas, frente a las empresas y frente a los modernos, que se conforman con que quede, más o menos, la fachada. Eso debe ser, sin duda, y parece que poco nos cabe esperar a los que nos gustan los buenos edificios de antes; sobre todo porque no abundan los buenos edificios, como los de antes¹.

Por lo demás, y si pudiéramos prescindir de una actitud que en ningún modo compartimos, el edificio que hay en el interior es correcto, digno de un profesional organizado y eficiente, como suelen ser las obras de este autor. Menos convincentes son las decisiones de encuentro con la fachada antigua, como el mayor peralte dado a la cubierta, el castillete de los ascensores o las carpinterías.

Pero, en fin, lo que se quiere destacar es la falta de estima hacia el palacio decimonónico y el empeño en *ser modernos*, que ha sido lo básico, dejando la fachada como obligado tributo a la ciudad y a la historia, y convertida en simple máscara. Pero es esta misma actitud,

extendida ahora hacia la relación con la ciudad en torno y no con una fachada a conservar, la misma que explica algunos otros ejemplos.

Ser modernos, pero admitir un compromiso con la ciudad existente que se interpretará de modo diverso en cada caso, es el soporte común del Banco Pastor, de Corrales y de Molezún; del Ministerio de Marina, de La Hoz, y del Banco de Levante, de Población. En el Banco Pastor, de Corrales y Molezún, la aproximación a la ciudad existente es mitad visual, mitad intelectual: se compatibilizan recuerdos del lugar, como los falsos miradores, transformándolos mediante un filtro, el estilo internacional tardío, con el que se quiere, plástica y analógicamente, adaptarse a las edificaciones anteriores. No se buscan los medios capaces de lograr un buen edificio que se adaptara al lugar; el empeño en ser modernos permanece, aferrándose los arquitectos al muro cortina y, con él, a una transformación lingüística tímida y confusa que hubiera correspondido a un edificio moderno propiamente dicho. No cabe duda que, por cualquier camino, Corrales y Molezún, hubieran tenido armas para el éxito, pues su calidad está más que probada. Es una confusión intelectual, heredada del espejismo de la modernidad y de sus secuelas, aquella que, como a tantos otros, les invade, mermando sus fuerzas considerablemente. Me remito al reciente artículo de Gabriel Ruiz Cabrero en las páginas de esta misma revista², pues ocioso sería seguir para reiterar lo que está allí bien explicado.

¿Qué les ocurre a gentes como Corrales y Molezún —esto es—, a gentes que representan lo mejor de la profesión? ¿No les ocurre, simplemente, que tiran por el camino más difícil —por un camino imposible, diríamos—, y que un edificio preocupado de tener ventanas bien puestas y proporcionadas, el basamento y la entrada bien hechos, los cerramientos de buenos y cuidados materiales y la cubierta corriente, pero bien diseñada y construida, hubiera salido del paso con éxito y, si no, con discreción? Edificios contemporáneos, como el difícil ejercicio de Sindicatos, de Cabrero y Aburto, o como el brillante Bankinter, de Bescós y Moneo, demuestran lo dicho, cumpliendo con éxito, a muy distintas escalas, el contacto con lo más antiguo, y en partes de la ciudad especialmente delicadas.

La ampliación del Ministerio de Marina, de La Hoz, resuelve el edificio mediante un cuerpo abstracto, formado por un opaco e ilegible muro cortina, que tienta de evocar vagamente volúmenes de edificación urbana mediante su trazado hexagonal. No hacía falta

verlo hecho para comprender que una abstracción tal, un tan vago compromiso, difícilmente acordaría con edificaciones tan figurativas como el propio Ministerio —de un mediocre eclecticismo—, Correos o la Bolsa. La ampliación de Marina es discreta visualmente, aunque no conseguida, y de nuevo el empeño en cosas como el muro cortina y la ambigua e imprecisa relación con lo anterior la convierte en algo poco convincente. En la acera opuesta, Secundino Zuazo en el edificio de la Campsa y el arquitecto autor del Instituto de Crédito Oficial supongo que también tendrían su *corazoncito* y, sin embargo, intentaron y consiguieron, discretamente, ponerse de acuerdo con la ciudad, aun debiendo dejar de lado sus modos más personales. Sin necesidad de ser tan académico como ambos, en la ampliación de Marina podrían haberse puesto medios más acordes con el lugar y con el problema.

Eleuterio Población, en el Banco de Levante, lo intenta de otro modo, estableciendo un compromiso más acusado. Organiza un tema compositivo de claroscuro en fachada, poniendo una cubierta, e intentando enlazar los volúmenes del Ministerio y de la Caja de Ahorros. El planteamiento es más acertado y urbano, pero el edificio se resiente del exagerado ritmo, algo postizo, de un discutible diseño de la cubierta, y del acabado en un lechoso color, que da la sensación de yeso, y que disgrega la posible articulación del Palacio de Buenavista con el paseo de Recoletos. El Banco debía haber prolongado la imagen del Ministerio, pues ésa es su vista más potente —desde el Prado—, y no enlazarse cromáticamente con la Caja de Ahorros. Edificios como éste proceden de arquitectos muy organizados, muy eficientes en su gestión y en todo su trabajo, pero que parecen sacrificar, a la fluidez y la buena marcha de ese trabajo, la insistencia frente al cliente de una mayor calidad, con los distintos precios que ello supone, y entendiendo ahora esta calidad en el terreno estrictamente arquitectónico.

Proyectistas como Población se producen moderadamente, y es lástima que, a mi juicio, no alcancen, por lo general, la cota del que fue tantas veces el espejo en que quisieron mirarse: Luis Gutiérrez Soto. La transformación de la Castellana estará presidida por dos modelos de profesionales, y definida por la dialéctica entre las posiciones intelectuales de ambos, su imitación, o las alternativas a ellas intentadas. Una de las posiciones la representa Luis Gutiérrez Soto, hombre síntesis de Madrid, arquitecto cercano a las oligarquías, de

una carrera de valor indudable aunque desigual, inestimable testimonio de toda una época de desarrollo de la ciudad, modelo de profesionales y de *profesionalistas*, y practicante, como es bien sabido y valga la paradoja, de una arquitectura moderna y conservadora, normalmente conducida por un incontestable talento. Ya desde hace muchos años una de sus versiones más conservadoras y, en este caso, más afortunadas, la casa en la plaza de Gregorio Marañón esquina a General Sanjurjo, se concibe como definición precisa del espacio de la plaza. Años más tarde construye el conjunto en la esquina con María de Molina, en el que su volumetría, con el uso de una estudiada torre y de un conseguido cuerpo bajo, sale al paso de la necesidad de articular la esquina en que se asienta y el quiebro que, con ella, realiza el paseo. Más recientemente, el edificio de la Unión y el Fénix —bien que perdiera su detalle más atractivo, ser la base de una inmensa estatua, que tenía en el proyecto— es un ejercicio que, si bien puede llegar a ser acusado, tal vez, de arquitectura de consumo —cosa, que conste, yo no hago— no cabe duda que hay que admitirle dignidad, al tiempo que un acertado papel urbano. Para Gutiérrez Soto, el problema es compatibilizar una doble escala, la de la calle de atrás, pequeña, y la grande del paseo, lo que se cumple mediante la simple división en dos, un conjunto bajo y una torre de oficinas. Pero la torre se configura, como tantas veces ocurrió en Madrid, escuchando el eco de la tradición americana del *building*, esto es, buscando la forma urbana significativa y huyendo de la abstracción y del objetualismo modernos. Gutiérrez Soto parece aquí un arquitecto de la calle de Alcalá, y yo escribiría, en cualquier caso, y en una imaginaria lápida, su nombre al lado de aquellos sus antecesores. Pues su continuidad con ellos y, así, su fidelidad instintiva a la cultura de la ciudad en la que trabajó aparece bien notoria en estas obras. En el Fénix, dado que es obligado realizar un edificio exento, éste emitirá una *nota* urbana, puramente urbana, aspirando tal vez a lograr que entre todos aquellos objetos sueltos pudiera aparecer, vía *urbanidad*, un cierto acuerdo visual y paisajístico.

Gutiérrez Soto anda solo, a pesar de su condición de paradigma, y si queremos encontrar la posición más próxima, aunque muy avanzada, y culturalmente comprometida, debemos llegar hasta Bankinter, al que ya nos referimos y del que luego hablaremos. En cuanto a su actitud profesional, en lo que tiene de escasamente comprometida con la cultura y de apoyada en soluciones probadas, Gu-

tiérrez Soto tendrá mayor compañía, aunque nunca a su especial altura.

La otra posición está emblemizada por Corrales y Molezún en Bankunión y por Francisco Javier Sáenz de Oiza en el Banco de Bilbao. Es la posición tardo-vanguardista y, por ya tardía, la mayoritaria. Es aquella que, ante un edificio exento, plantea que hay que exagerar su autonomía, convertirlo en completamente objetual, independiente, sin relación con la ciudad, sin escala: en una imagen de artefacto mecánico que parece haberse posado, por azar, en el terreno. Es la concepción *moderna* del método de proyecto: el edificio entendido desde dentro hacia afuera, interesado únicamente en su propia coherencia que, servida por la función y por la tecnología, se manifestará en el diverso e inconcreto *lenguaje moderno*. Los mejores ejemplos en una tal versión pertenecen, pues, como es lógico, a aquellos de los vanguardistas españoles que han llegado al más grande triunfo profesional y construyen los edificios de las grandes firmas. Ellos constituyen el otro ejemplo y la otra actitud intelectual (aunque no lo hagan exactamente ahora, sino también con sus obras anteriores y su atención a la vanguardia internacional) que preside, y esta vez mayoritariamente, la transformación de la Castellana.

Los modernos, en su planteamiento objetualista, no utilizan criterios de escala: para ellos el edificio sólo tiene proporciones, no tamaño, dimensión real que mediría la escala urbana. La independencia del planteamiento con respecto a la ciudad, con la que se conservarían únicamente relaciones funcionales³, alcanzará de lleno a la forma urbana y a la imagen que ésta adopta, confiando la buena influencia en el conjunto a la perfección propia, autónoma, del objeto proyectado. Casi todos los edificios se convertirán, de este modo, en singulares; la propia voluntad del proyectista los llevará por el camino más difícil, por lo que no nos extrañará que la aplicación de tales ideas produzca dudosos resultados individuales en un crecido número de ejemplos y un deficiente efecto en el conjunto. La obsesión por inventar, por ser original, llevando así adelante el espejismo de la continua superación en la manera moderna, ha sido transmitida al profesional moderado por las vanguardias y, constituyese, con las ideas antes dichas, su única y penosa herencia. Tal obsesión eleva la dificultad aumentando la abstracción, banalizando todo lenguaje, y haciendo perderse cualquier referencia icónica identificable y concreta: imposibilitando todo acuerdo de conjunto. Si la calle

de Alcalá era un concierto —sin discutir ahora la calidad de las partituras y de los intérpretes—, la Castellana es una especie de romería, llena de músicos y orquestinas independientes, resultando, como en tales casos, mucho ruido. Allí cualquiera puede permitirse elevar el tono de su grito, en competencia con muchos otros, sin respetar discursos ni solistas. (Pero ¿cabría acusar de ingenuo o nostálgico a quien esto escribe?, ¿cabría pensar, cómo, por ideología propia e inevitablemente, la arquitectura refleja con exactitud el desarmónico orden social que soportamos? Eso sería tanto como admitir que la arquitectura de la calle de Alcalá, en lo que tiene de voluntario ropaje de una sociedad que quiere ver sublimadas sus propias características, ya no puede existir. Y, sin embargo, el papel de intermediario que convierte en imagen sublimada las necesidades del poder está en la Castellana asumido y cumplido. Los arquitectos se han planteado un problema de imagen, han pretendido que sus edificios fueran bellos —diciendo esto como síntesis de la sublimación pedida— y que quedaran bien en la ciudad. Es el fracaso de sus hipótesis, de sus instrumentos o del modo de emplearlos, lo que hace fracasar el final, y no la inevitable expresión de un orden social no armónico, aun entendido éste en sus manifestaciones más trivializadas y, por lo tanto, reales. Pues ¿alguna vez hubo un orden social armónico?)

Entre la moderación profesional y la obsesión vanguardista, y más bien cerca, como vimos, de esta última, se situará la arquitectura comercial de la Castellana. El alarde tecnológico, una intención lingüística tradicional —obtener la figuración desde la estructura— y la postura más extrema de agresión a la ciudad, preside el conocido ejercicio de Antonio Lamela, Torres de Colón, emblema de la transformación disparatada que han sufrido la plaza y sus aledaños. Plaza que, con torres incluidas, es una especie de *acta notarial in situ*; esto es, que testifica tanto el triunfo de los criterios modernos sobre el arte, la arquitectura y la ciudad, allí perseguidos y cumplidos hasta la caricatura, como su simultáneo y estrepitoso fracaso en cuanto a cualquier tipo de calidad se refiere. Cuando la modernidad está verdaderamente asimilada, es asumida completamente por el poder y hasta los mecanismos burocráticos la propician, se harán cargo de ella los artistas y los arquitectos no tan dotados. Es entonces cuando se pone verdaderamente a prueba, y es cuando la peor casa academista —y hágase allí mismo la comparación con el apenas discreto ejercicio de Cánovas en el Hotel Fénix— sale mejor librada.

La obra de La Hoz en Castelar, aún en marcha, permite adivinar el énfasis en el objetualismo y en el alarde tecnológico, presagio nada halagüeño. Perpiñá, autor del poco afortunado Centro Colón, realiza con más limpieza los *novísimos* Ministerios, en la plaza de Cuzco. Es una obra bien construida y correcta, si bien adolece de un tratamiento confuso del espacio exterior y de los volúmenes, y se remata con una cornisa menos convincente que el resto. Un edificio cercano, poco elaborado en partes y detalles, *Cuzco IV*, señala, sin embargo, cuál podría haber sido una silueta y una colocación más interesantes.

De Bankuni3n ya se han dicho bastantes cosas, y yo mismo también, en otro lugar⁴. Como el reciente edificio de Javier Carvajal en Castelar, son ejercicios de admirable habilidad, sacados adelante por sus autores más por el talento que derrochan que por la lucidez con que los plantean. Son mal ejemplo, en su desprecio por el conjunto y en el escaso valor dado al enclave, para aquellos que acabarán imitánderlos. Sin insistir más en este aspecto, baste anotar aquí, por nuevo, al edificio de Carvajal, del que destaca su elegancia autónoma.

→ El Banco de Bilbao, de Sáenz de Oiza es, tal vez, la más brillante apuesta por la modernidad, al tiempo que el esfuerzo de un probado talento por sacar adelante un tema muy difícil. Como moderno, el edificio no tiene escala, haciendo imagen de su constitución interna y de su carácter funcionalista, proponiéndose como simple apilamiento de estratos y poniendo entre paréntesis cuál sea el modo en que una forma tan grande vaya a aparecer como imagen urbana.

La imagen del edificio se estudiará así en axonométrica —instrumento gráfico típico de lo moderno— de modo que cuando lo vemos próximo y, sobre todo, si lo vemos en escorzo de esquina —esto es, cuando se parece más a la axonométrica estudiada y puede ser visto como objeto— es verdaderamente bello, una de las imágenes exquisitas que se pueden contemplar en la arquitectura moderna del cristal. Pero, cuando nos alejamos, el edificio, que tiene muchas y lejanas vistas desde muy variados puntos de Madrid, se hace más borroso, su forma no se entiende, quedando sin participar de una posible ordenación visual del lugar y exhibiendo lo menos conseguido, el remate. Su naturaleza formal se concibió como la de un objeto sin escala; y, así, cuando podemos verlo como objeto, es bello, pero cuando esperamos su papel en el conjunto como rascacielos de la ciudad, su imagen se diluye, se emborrona. El edificio Windsor, de Alas y Casariego, mucho menos brillante, plantea bien, por el con-

trario, y en su moderación, el tema de la escala, aunque puedan objetársele aspectos poco conseguidos. Esta segunda torre huye de ser compuesta por estratos, pues la cantidad de ellos la anularía como forma comprensible, despreocupándose un tanto de la expresión de su interior, y entendiendo el gran volumen como *monolito cuadriculado*, tema que lo convierte en imagen pregnante atenta a la magnitud de su tamaño. Una lucidez tal salva el resultado, si bien la huella intermedia y el remate, lo debilitan gravemente; mientras los bajos —que no parecen obra de los mismos arquitectos— proponen para la calle una *estrepitosa* imagen moderna, pariente de la plaza de Colón y de los términos generales en que se desenvuelve el desafortunado episodio del Centro Azca.

Volviendo a Oiza, por el interés crítico que su torre tiene, es curioso notar cómo una planta *miesiana*, en forma de rectángulo, con dos núcleos de estructura y comunicaciones, y, por lo tanto, con dos direcciones diferentes, al arrojarse mediante la pared-cristal, resuelve su esquina recordando a la torre Johnson de Wright; esto es, mediante un acuerdo circular que sugiere, pues, para ella es mucho más propio la planta cuadrada. Pues, en efecto, el bello monolito acerado que es la torre cuando la tenemos encima parece presentarse visualmente como una gran pilastra cuadrada con las esquinas romas. La sorpresa es rebasarla y comprender su más delgado grueso por la Castellana, recibiendo una cierta decepción visual. Algunas de estas cosas empañan, en cierto modo, la gran brillantez de la obra. Me he entretenido en ella por el esfuerzo que supone y el talento que en él se aplica. Pues, sin embargo, como ejemplo de cómo deba ser un edificio y cuáles los medios arquitectónicos para conseguirlo, no es bueno, y tal vez debiéramos aplicar a su autor, aunque al revés, el exabrupto crítico que él dedicó a Gutiérrez Soto en una memorable Sesión de Crítica⁵ sobre el Ministerio del Aire: le gritaríamos, «Don Paco: para el próximo edificio *¡más piedra y menos frigorías!*». Pues su carrera moderna, su fe funcionalista y tecnológica, ha tocado fondo con el Banco de Bilbao, cerrando así, con broche de oro, el papel del espejismo de la modernidad en la arquitectura española. Con broche de oro, pues, en cualquier caso, la calidad y el interés de la torre son patentes, dando con creces la talla que supone obra tan importante y tan difícil, en tan decisivo y metropolitano lugar, y con tan fuerte inversión.

Faltaría, para acabar, llegar a Bankinter, de Ramón Bescós y Rafael Moneo, edificio que rompe drásticamente con la vanguardia

que le precede, configurándose desde el papel urbano que quiere cumplir. Todas las solicitudes que la ciudad le pide encuentran su respuesta: solucionar el final de la edificación posterior dando al tiempo un frente adecuado al paseo y logrando una doble escala que exige el respeto al palacete, respeto que se logra sin necesidad de sacrificar volumen alguno. La arquitectura ya no es exactamente la que se tuvo por moderna, pues la composición encuentra un importante papel en ella, al tiempo que el lujo vuelve a ser auténtico: buenos materiales —bonísimo ladrillo, bronce—; incorporación del arte —Palazuelo, Paco López—, no como elemento superpuesto, sino como *decoro* de la arquitectura; y, sobre todo, el lujo del exquisito cuidado puesto en el diseño de partes y detalles. Ya he hablado alguna otra vez de este edificio, y también lo han hecho otros ⁶. Es, a mi juicio, la obra más interesante del Madrid de los setenta: por la extremada calidad que logra en un complicado problema, pero también por la renovada y ágil actitud intelectual que exhibe, al tiempo que por una *condición madrileña* que logra aprender lecciones de la ciudad y referirse a su cultura sin que ello signifique renuncia alguna. En Madrid hay dos premios de arquitectura —Ayuntamiento y Colegio de Arquitectos— pero el Bankinter no tiene ninguno. Esperemos que, como siempre, esto signifique tan sólo la miopía habitual de los premios oficiales y no que a la cultura mayoritaria de nuestro oficio no esté dispuesta a comprender la lección del fracaso de la Castellana.

Pues si olvidan obsesionarse con la invención, huyen del espejismo de la modernidad, intentan comprender el papel urbano, a veces bien sencillo, que a los edificios cabe pedirles, y recapacitan en los medios que la arquitectura pone aún en sus manos, tal vez puedan lograr que la obra que sale de ellas esté a la altura del talento y la profesionalidad de la que, sin duda, están dotados.

Aunque la ciudad está ya hecha, y el próximo futuro profesional no es fácil que vaya a ocuparse de transformaciones más o menos radicales. O, más aún; pues si imaginamos el terrible proceso de decadencia que, según los agoreros más pesimistas, espera en las próximas décadas a nuestras grandes ciudades, podríamos pintar un hipotético año 2000 en el que hacer arqueología entre las fascinantes ruinas habitadas de la ciudad del xx, entre las terribles ruinas prematuras de la arquitectura moderna.

(P.D.: Aunque, de momento, volvamos aquí y, sin aventurar profecías, esperemos que los solares vacíos de Castelar, por ejemplo —y

si se construyen—, sean bellas esquinas, atentas a la plaza que definen y estableciendo bien la continuidad volumétrica que los terrenos parecen pedir. Puede ser el próximo *test* que la ciudad nos ofrezca para observar su desarrollo, al tiempo que para advertir la capacidad de reacción de los arquitectos madrileños.)

1980

Nota de urgencia

Casi acabada la edición, confieso mi falta: no llegué a conocer el interior del palacio de Villahermosa, que alguien me había asegurado que era espléndido. Luis Moya me dijo el otro día que no, y que así lo hizo constar en el informe que redactó como académico de San Fernando. Mi argumento sobre la reforma de Moreno Barberá, a quien pido disculpas por lo que en mi texto pudiera haber de ligereza, queda así un tanto modificado, aunque me sigue pareciendo muy poco atractivo un edificio antiguo por fuera y moderno por dentro.

NOTAS

¹ No sé si sería posible defender la tesis de que el edificio más barato es el de Moreno Barberá, y que restaurar y ocupar el antiguo hubiera sido muy caro. No entro en discusión, pero admitiendo que así fuera, el edificio no merecía un premio, pues ha preferido la baratura a la conservación y adaptación del Palacio.

² Gabriel RUIZ CABRERO: «Una fachada moderna», en *Arquitectura*, 218, mayo-junio de 1979.

³ Los edificios modernos tienen con la ciudad una simple relación de presencia, conectándose con ella incluso difícilmente, por medio a veces de pasarelas, cordones umbilicales, etc., y nunca de modo inmediato ni presentando siquiera su puerta en un lugar esperado. Sus fachadas, por ejemplo, son funcionales al precio de ser sólo eso: sirven, complicadamente, para ventilar e iluminar, pero para nada más. Y del mismo modo que el edificio moderno aparece como objeto extraño a la ciudad, que puede sólo ser recordado, reconocido, pero nunca comprendido, ni asimilado en su memoria, así también la ciudad queda, desde el interior del edificio, negada: el hombre dentro de la pecera de cristal mira sólo traumáticamente al vacío exterior que le rodea, y muchas veces, cuando lo pretende, no puede alcanzarlo ni comprenderlo, pues parasoles, lamas y demás obstrucciones para una luz derrochada inútilmente por el muro cortina, se lo impiden. El hombre trabajando junto a su ventana queda sustituido por el alienado habitante de la *oficina paisaje*.

⁴ V. ANTON CAPITEL: «Un paseo por la Castellana: de Villanueva a “Nueva Forma”», en *Arquitectura Bis*, 23-24, 1978.

⁵ Sesión de Crítica de Arquitectura sobre el Ministerio del Aire. *Revista Nacional de Arquitectura*, 112, abril de 1951.

⁶ V. ANTON CAPITEL, *ibid.*, y «El edificio Bankinter», de Rafael Moreno y Ramón Bescós, en *Jano-Arquitectura*, 54, enero-febrero de 1978. Y también: Gabriel RUIZ CABRERO: «Bankinter o ¿un americano en Madrid?», en *Arquitectura*, 208-209, septiembre-diciembre de 1978.